

Ornamento y programa icónico en el antiguo Hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María

Antonio Aguayo Cobo, Universidad de Cádiz. HUM 726. Ciudad, Imagen y Patrimonio

A Loly

Introducción

El Hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María, ubicado entre las calles Misericordia y Luna, comenzó su andadura histórica ligado a la existencia de la Cofradía de la Santa Misericordia, desde finales del siglo XV hasta mediados del siglo XVII. Esta hermandad pasa por ser la más antigua de la ciudad. La cofradía debió fundarse poco antes de 1489, ya que el 14 de marzo de ese año se le conceden en Sevilla las ordenanzas, bajo el mandato de D. Diego Hurtado de Mendoza¹. Tuvo su sede la cofradía en una primitiva ermita, hoy desaparecida, hasta que en 1492, gracias a una donación, se asienta sobre unas casas y solares, en la calle Zapateros, que a partir de este momento tomará el nombre de Misericordia. Esta donación permitirá la construcción del nuevo hospital, que viene a remediar la carencia hospitalaria de la ciudad². Poco después se le unió la Hermandad de San Carlos Borromeo, a quien tomaron como segundo titular³.

La reducción hospitalaria, impulsada por Felipe II, se acomete en El Puerto de Santa María a partir de 1593. Esta no afectará al Hospital de la Santa Misericordia, ya que, aunque malviviendo, era el que mantenía unas condiciones más dignas de todos los existentes en la ciudad. Las penurias económicas y de organización intentaron remediarse por parte del propio duque de Medinaceli que, tras su estancia en la ciudad, tomó la decisión personal de entregar el Hospital a la Orden de San Juan de Dios. Esta Orden, que residía en El Puerto de Santa María desde 1587, tenía su sede en el Hospital de Santa Lucía, en este momento en ruinas. La donación se hizo efectiva el 26 de diciembre de 1660, tomando posesión el 5 de enero de 1661 y haciéndose efectiva el 31 de marzo de ese mismo año⁴. Los nuevos administradores pronto se granjearon las

¹ SERRANO PINTIÑO, Javier. “La reducción hospitalaria del cardenal de Castro en El Puerto de Santa María a finales del siglo XVI”, en *Revista de Historia de El Puerto*, nº 34, pág. 39.

² SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. *Historia de El Puerto de Santa María desde su incorporación a los dominios cristianos en 1259 hasta el año mil ochocientos. Ensayo de una síntesis*. Cádiz, 1943. pág. 134.

³ GONZÁLEZ LUQUE, Francisco. “Antiguo hospital de la Misericordia y San Juan de Dios”, en *Pliegos de la Academia*, nº 24, pág. 6.

⁴ RUIZ DE CORTÁZAR, Anselmo José (1997). *Puerto de Santa María Ilustrado y compendio historial de sus antigüedades (1764)*. Edición de Manuel Pacheco Albalate y Enrique Pérez Fernández, El Puerto de

simpatías de la población y las autoridades, y gracias a las numerosas donaciones lograron dar un gran impulso al edificio y la institución.

La construcción del edificio, tal como lo conocemos en la actualidad, se realiza poco a poco, erigiéndose las dependencias a medida que se disponía de efectivo. De cara a nuestro trabajo, fundamentalmente iconográfico, hay dos fechas fundamentales. En 1706 el prior solicita al Cabildo Municipal carretadas de piedra para iniciar las obras del claustro, siendo éste finalizado en 1709. Por otro lado, en 1732 Andrés de la Azuela deja al Hospital, en su testamento, una importante cantidad de dinero, de la que era acreedor, gracias a la cual se construirá la escalera y el nuevo claustro entre 1734 y 1735⁵.

Claustro



Fig. 1. *Claustro. Lado Este.* Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María (Cádiz). (1706-1709). Fotografía del autor.

El claustro, construido entre 1706 y 1709⁶, presenta planta rectangular con diez arcos de medio punto, ligeramente rebajados, que se apoyan sobre columnas de mármol. El segundo cuerpo, en el cual se ubica la decoración, se abre en diez vanos abalconados, rematados en frontón triangular partido, con bustos femeninos, y en el dintel pequeños niños desnudos. El muro se articula con pilastras toscanas de fuste labrado. (Fig. 1)

Santa María. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María. pág. 432.

⁵ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca del Convento Hospital de San Juan de Dios de El Puerto de Santa María”, en *Trocadero*, n° 20 pág. 104.

⁶ GONZÁLEZ LUQUE, Francisco. “Antiguo hospital...”, op. cit, pág. 7.

El programa icónico está compuesto por imágenes de santas, que se articulan en torno a la figura de la Inmaculada, que centra la composición. Algunas de estas imágenes son de difícil interpretación, debido al deterioro o ambigüedad de sus atributos. Bajo la imagen de cada santa se hallan situados pequeños niños desnudos, que portando atributos alusivos, contribuyen a la correcta identificación.

Comenzando el análisis por el lado Este, la primera de las figuras ha de ser, necesariamente la de la Inmaculada, que ocupa el centro. Su representación es la habitual. Ataviada con túnica y manto, éste parece volar, agitado por el viento. Los largos cabellos se cubren con un velo que permite que la cabellera se desparrame por el pecho. La actitud de la Virgen con las manos entrecruzadas en signo de oración, es de humildad y acatamiento a la voluntad divina. (Fig. 2)



Fig. 2 Inmaculada. Claustro. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María (Cádiz). 1706-1709. Fotografía del autor.

El niño situado bajo ella, ocupando la clave del dintel, se asienta sobre la media luna apocalíptica, mostrando en la mano izquierda una fruta, evidentemente la manzana, causa y origen del pecado de Eva y Adán, en tanto que alrededor de su cuerpo se enrosca la serpiente, sobre la que se yergue el pequeño, el cual pisotea la cabeza del reptil con su pie izquierdo. Si una mujer,

Eva, es la causa del pecado, otra será la que pisoteando la cabeza de la serpiente, logrará la salvación del género humano, cumpliendo el anuncio del Génesis.⁷ (Fig. 3)



Fig. 3. *Niño con símbolos de la Inmaculada.*
Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa
María (Cádiz). 1706-1709. Fotografía del autor.

A la derecha de la Inmaculada se encuentra la figura de otra santa que, portando en su mano izquierda la palma del martirio, muestra con la derecha una pequeña custodia, en tanto que apoya el brazo sobre un objeto que, debido a su deterioro no se puede identificar, pero que parece ser la maqueta de un edificio o torre. Sobre su pecho porta una flor símbolo de su virginidad, ya que, “*según dicen los Poetas, la Virginidad no es otra cosa que una flor que, tan pronto como es cogida y arrancada, pierde por completo su gracia y su belleza*”⁸.

El niño que se halla bajo ella, apenas cubierto con una cinta, muestra en su mano derecha una hostia, al tiempo que dirige su mirada hacia arriba.

Se trata de santa Bárbara. El edificio sobre el que asienta su brazo hace referencia a la torre en la que su padre la encerró. Desde muy joven despreció los ídolos paganos de su progenitor, ya que ella sólo creía en Jesucristo. El niño portando la hostia hace referencia a que la santa, antes de morir, pidió la gracia de poder acudir en auxilio de los que morían sin

⁷ Gn. 3. 14-15. Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: el te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar.

⁸ RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, Tomo I, pág. 422.

sacramentos⁹, constituyendo la Eucaristía uno de sus atributos característicos, aunque no el más habitual¹⁰.

A la **Izquierda** de la Virgen se aprecia la figura de otra mártir, identificable por la palma que sostiene en su brazo derecho. Como atributo, sujeta un cordero que acaricia tiernamente con su mano izquierda. Presenta una extremada juventud y mantiene los ojos entrecerrados en señal de humildad. Al igual que su compañera, sobre el pecho ostenta una flor, alusiva a su virginidad. Aunque no es habitual, tras la figura de la santa se aprecia un árbol, en un aparente intento de situarla en un paisaje. El niño que la acompaña, porta en su mano derecha un pequeño ramo de flores. Se trata de santa Inés.

El cordero que sostiene y que es su atributo más característico, hace referencia a su nombre, Agnes¹¹. Tanto el árbol situado a su espalda como las flores que sujeta el niño son símbolos de su virginidad, ya que se le compara con el jardín cerrado, el *hortus conclusus*, hasta el punto de que por este motivo se la ha elegido como patrona de los jardineros¹².

El lado sur, más estrecho, posee solo dos imágenes. La primera de ellas, situada junto a santa Inés, representa una religiosa, la cual sobre la toca muestra una corona de espinas que le ciñe la cabeza. Sostiene con ambas manos, en las que se aprecian los estigmas, un pequeño crucifijo que apoya sobre el hombro izquierdo, al tiempo que su expresión, con los ojos entrecerrados denota humildad y aceptación. El niño situado bajo ella, eleva con ambas manos una calavera que parece ofrecer al Cielo, hacia donde dirige la mirada.

Se trata de santa Catalina de Siena, siendo estos atributos los suyos característicos. El tener el niño una cabeza en las manos, hace referencia a que una vez fallecida, aunque su cuerpo reposa en Roma, la cabeza es reclamada por Siena, su ciudad natal, donde se guarda como reliquia¹³.

La figura que hace pareja con santa Catalina es igualmente una monja, que porta en su mano izquierda la palma del martirio. Al igual que sus compañeras muestra en su mirada humildad y entrega a la voluntad de Dios. El niño situado en el registro inferior, sujeta con ambas manos una bolsa que ofrece en alto.

Se trata de santa Clara. Esta religiosa, nacida en Asís, rechazó, contra la voluntad de sus padres, un matrimonio convenido, y consagró su virginidad en un convento, al cual salvó mostrando a los que intentaban saquearlo, una hostia consagrada, ante la cual huyeron¹⁴. El

⁹ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda dorada*. Madrid, Alianza, 1989, pág. 901.

¹⁰ REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, Tomo II, vol. 3, pág. 174.

¹¹ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 116.

¹² REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 4, pág. 111.

¹³ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 3, pág. 284.

¹⁴ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 975.

mostrar el niño una bolsa hace referencia a que entregó toda su fortuna a los pobres, permaneciendo ella en la más absoluta pobreza¹⁵.

Siguiendo el recorrido, en el lado Oeste, junto a santa Clara, se halla otra figura femenina que muestra igualmente tras ella la palma, alusiva al martirio. Viste amplia túnica y muestra una abundante cabellera que se desparrama sobre sus hombros. En sus manos, sobre una bandeja muestra dos pechos, que constituyen su atributo más constante y característico. Se trata de santa Águeda, siendo los pechos el símbolo de su martirio, los cuales le cortaron después de sufrir varios tormentos. El niño porta un cuchillo, instrumento del martirio infringido a la noble doncella¹⁶.

Ocupando el centro de esta pared se encuentra otra figura femenina. En este caso, el rostro, probablemente por haberse destrozado por algún motivo, ha sido rehecho de manera muy esquemática, quedando reducido apenas a un esbozo. Viste túnica y manto, sobre el que cae suelta la cabellera. Sostiene con la mano izquierda la palma, en tanto con la derecha sujeta una bandeja en la cual se aprecian dos ojos. Se trata de santa Lucía. Se halla situada junto a santa Águeda, ya que peregrinó a la tumba de esta santa. Denunciada como cristiana por su novio pagano, fue condenada al prostíbulo, pero un tiro de bueyes no consiguió moverla ni un paso. Al igual que Águeda murió martirizada, atravesada la garganta por una espada¹⁷. Los ojos que porta como atributo hacen referencia a su nombre: Lux, aunque según la leyenda, ella misma se los arrancó, enviándoselos a su novio en una bandeja, pero la Virgen hizo que le nacieran otros nuevos, aún más bellos¹⁸. El niño situado en el nivel inferior muestra una flor a la altura del sexo, aludiendo a su virginidad inquebrantable, al tiempo que cruza ambos brazos sobre el pecho en señal de humildad.

A la izquierda de santa Lucía se encuentra otra mártir, identificable por la palma que porta en la mano derecha. A su lado, tras ella, un feroz dragón muestra las enormes fauces abiertas. Viste túnica ceñida por un cinturón. Los largos cabellos caen sobre los hombros de forma desordenada. El niño muestra un largo cuchillo. Se trata de santa Margarita. El dragón, es su atributo más característico del cual, a pesar de devorarla, ella logra salir indemne, rompiendo su vientre con un crucifijo. Murió decapitada al negarse a contraer matrimonio con el prefecto¹⁹. El cuchillo que ostenta el niño es el instrumento de su martirio. El cinturón que ciñe la túnica, alude a la leyenda según la cual, si la parturienta lo toca, este cinturón garantiza un feliz parto, en recuerdo de la plegaria que hace la santa ante su martirio, ya que invocando a Dios, pide que al

¹⁵ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 3, pág. 309.

¹⁶ FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1950, p. 34.

¹⁷ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 43.

¹⁸ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 4, pág. 267.

¹⁹ VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 376.

igual que ella salió indemne del vientre del dragón, así los niños, por su intercesión, nazcan felizmente²⁰.

El lado Norte, ocupado sólo por dos bustos, se adorna con las dos últimas santas. La primera de ellas, situada junto a santa Margarita, muestra una joven de larga cabellera, ataviada con una túnica que se cierra en el cuello con una flor, símbolo de su virginidad. A su lado, un ángel toca con ella un pequeño órgano portátil, que constituye su atributo más característico. Se trata de santa Cecilia. El niño situado bajo ella muestra como atributo un objeto de difícil interpretación, que parece estar dividido en tres partes. Este atributo hace referencia a su martirio, ya que condenada a morir decapitada, el verdugo le dio tres golpes, pero ninguno de ellos consiguió desprender la cabeza del cuello. Como la ley romana no permitía seguir golpeando, permaneció con la cabeza cortada pendiendo del cuello durante tres días, expirando en presencia del papa Urbano²¹. El órgano, su atributo habitual, como patrona de los músicos, surge a partir del siglo XV, por un error en la traducción de su leyenda.

La última de las imágenes, como todas las que conforman este programa icónico, muestra una joven de larga cabellera que se desparrama desordenadamente sobre sus hombros. Viste una sencilla túnica que se ciñe con un tosco cordón. Con la mano derecha sostiene en alto una cruz, en tanto que lleva la izquierda al pecho como signo de arrepentimiento. El niño situado bajo ella, porta como atributo una bandeja en la que se aprecian tres panecillos. Estos permiten su identificación, ya que de ellos se alimentó la santa en el desierto durante cuarenta y siete años, hasta que falleció. Era María Egipciaca una prostituta de Alejandría que, en un momento de su vida decidió ir a Tierra Santa a venerar las reliquias de la Santa Cruz. Como carecía de dinero para la travesía, pago el viaje con su cuerpo, del cual usaron todos los marineros. Al llegar ante la Santa Cruz una fuerza invisible le impedía entrar en el templo, hasta que se vió una imagen de la Virgen que había en la puerta, se encomendó a ella y le prometió que a partir de ese momento se retiraría al desierto a hacer penitencia. Una vez adoradas las santas reliquias, oyó una voz que le indicaba que cruzara el río Jordán. Un desconocido depositó tres denarios de plata en su mano. Con ellos compró tres panes, de los que se alimentó hasta que la encontró san Cósimo en el desierto. Al cruzar el río purificó su cabellera, que había utilizado para seducir a los hombres y en el desierto vivió, alejada de todo, practicando duras penitencias hasta su muerte²².

La iconografía con que se representa en esta ocasión muestra la cruz, ante la cual hace las promesas de purificación de su vida disoluta, el tosco hábito con el que vive en el desierto y la larga cabellera, símbolo de la vida de pecado que practicó antes de su conversión, y que sirve para tapar su desnudez cuando la encuentra san Cósimo.

²⁰ REAU, Louis. *Iconografía...*, op. cit., T. II, vol. 4, pág. 331.

²¹ *Ibidem*, vol. 3, pág. 291.

²² VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda...*, op. cit., pág. 237.

Con esta santa se completa el programa icónico que orna el claustro del primitivo hospital de San Juan de Dios. Todo el programa gira en torno a la figura de la Inmaculada Concepción, al igual que el de la basílica de San Juan de Dios en Granada, iniciada en 1734²³, con el cual coincide.

El hospital, que estaba vedado a la atención a mujeres, para las cuales existían los del Amparo y San Sebastián, tenía como misión la atención de hombres heridos, o afectados por enfermedades agudas²⁴. El programa icónico desarrollado en el claustro tiene como misión el que los varones que en él se hallan, presten atención a la importancia de la pureza, la virginidad, la castidad y el sacrificio. Todas las santas han dado su vida en aras de conservar su virginidad. Incluso algunas de ellas, como castigo a su perseverancia en seguir la religión cristiana fueron condenadas a ser violadas en un prostíbulo, cosa que Dios no permitió en ningún caso. La única que no conservó su virginidad fue santa María Egipciaca, la cual ejerció la prostitución, pero una vez tocada por la gracia divina, renunció a su anterior vida de pecado y vivió, alejada del mundo y en continua penitencia, hasta su muerte en el desierto. La pureza de estas mujeres, a imitación de María, la madre de Dios, es el ejemplo a seguir para el género humano. En la figura de María, en el niño situado bajo ella, hay una clara alusión al pecado original, por medio de la manzana y la serpiente, la cual será aplastada por la Nueva Eva. Si una mujer es la causa de la desgracia de la humanidad, otra mujer, concebida sin pecado, será la redentora, la intermediaria necesaria para la venida de Cristo al mundo y su sacrificio por el género humano.

La fuente principal en la que se basa el mentor del programa icónico es fundamentalmente La Leyenda Dorada, que constituye el libro base, durante siglos, para el conocimiento de la vida de los santos.

Escalera

Totalmente diferente es la bóveda de la escalera, realizada años más tarde. Su construcción se lleva a cabo gracias a la generosa herencia de Don Andrés de Azuela en 1732²⁵, que lega una deuda de la que se declara acreedor de ocho mil novecientos setenta y nueve pesos, de los que la mitad serán para el Hospital de San Juan de Dios, y la otra mitad para la Obra Pía de los Niños Expósitos. Pedro de Arriaga, nombrado albacea testamentario, será el encargado de ejecutar la última voluntad de Azuela, pudiendo construirse un nuevo claustro y la escalera, además de otras dependencias ya que *“no cabían las correspondientes camas para la muchedumbre de pobres enfermos que ocurren a el por cuia razon estavan Incomodos y tambien su Relix. asi por falta de Celdas como de dhas oficinas y deseando el maior alivio de todos entre*

²³ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca”, pág. 107.

²⁴ SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. *Historia de El Puerto de Santa María...*, op. cit., pág. 399.

²⁵ RUÍZ DE CORTAZAR, Anselmo José. *Puerto de Santa María Ilustrado*, op. cit., pág. 432.

*otras cosas me dejó comunicado el que edificase dicha obra, la qual e echo así de enfermerias, seldas, como de asesorias, oficinas, campo sto, sala de profundis, segundo patio claustrado, su escalera principal, la fuente y demas obra nueva*²⁶. La obra se lleva a cabo entre 1734 y 1735.

La caja de la escalera, de planta rectangular, se cubre con una bóveda ovalada sobre pechinas y rematada por un falso lucernario, con florón tallado en su interior, vinculada con formas cordobesas²⁷. (Fig. 4)



Fig. 4. *Bóveda de la Escalera*. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María, (Cádiz). 1734-1735. Fotografía del autor.

La decoración se articula en base a ocho guirnalda, que partiendo del falso lucernario, se prolongan hasta la base de la bóveda. Las cuatro que podemos considerar principales, se ubican en el centro de cada uno de los lados. Muestran unas cabezas, que aunque muy similares, presentan pequeñas diferencias que permiten una cierta individualización. Las otras guirnalda, que vierten hacia las esquinas, se adornan con cabezas de pequeños ángeles, cuyas expresiones expresan diferentes estados de ánimo.

Las pechinas que sustentan la bóveda se adornan, bajo yelmos y cimbras, con sendas cruces de Santiago, algunas de las cuales están flanqueadas por el sol y la luna (Este y Oeste), y las otras dos, por estrellas (Norte y Sur).

²⁶ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca”, op. cit., pág. 107.

²⁷ *Ibidem*, pág. 109.

La cornisa sobre la que se apoya la bóveda se adorna con ocho veneras, sobre las que recaen las guirnaldas, muestran frutos en su interior. En los lados mayores existen dos escudos heráldicos, con sendas divisas, que permiten identificarlos como los blasones del apellido Arriaga: SOI DE LA CASA SOLA DE ARIAGA. El escudo, partido, ostenta en su flanco diestro la cruz de Santiago, anteriormente descrita, y el flanco siniestro, un árbol ante el cual caminan dos lobos. El yelmo, cerrado, y con cimera, mira hacia la diestra.

Aunque todos los elementos que conforman la ornamentación de esta cúpula ostentan un profundo significado, son los cuatro rostros situados junto al lucernario, los que permiten clarificar el significado del mensaje icónico.



Fig. 5. *Complejión Melancólica por la Tierra*. Bóveda de la Escalera. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María, (Cádiz). 1734-1735. Fotografía del Autor.

Antes de comenzar el análisis de las figuras, hay que aclarar que todas ellas, debido al contexto ornamental en el que se hallan, presenta un elevado grado de deformación, deleitándose en este hecho, aunque sin rehuir una cierta expresividad, que nos permite acercarnos a su significado, muy diluido, y acaso incomprendido, por parte del artista.

El primero de los rostros, situado en el lado Norte, muestra un aspecto que lo asemeja mas a un animal que a una figura humana, con hocico puntiagudo, y una boca prominente, provista de gruesos dientes, de la que emerge una larguísima lengua, a manera de tallo vegetal, que se abre cual flor, de la que sobresalen unos frutos. Sin embargo, la expresión de su rostro denota una especial angustia o desesperación, con el entrecejo fruncido y los ojos girados hacia arriba, como

si estuviera implorando la ayuda divina. Toda la figura se halla enmarcada en carnosas plantas, que incluso le cubren la cabeza, a manera de corona o diadema. (Fig. 5)

Debido a la expresión de dolor y angustia creemos que podría tratarse de uno de los cuatro temperamentos, más concretamente el Melancólico, identificado a su vez con el elemento Tierra, al cual se alude por medio de los frutos que surgen de la entreabierta boca. El mantener los ojos abiertos y dirigidos al Cielo puede hacer referencia a su ansia de estudiar y aprender²⁸, buscando ayuda en la sabiduría divina, en tanto que la boca abierta en un grito, y su expresión de angustia, hacen referencia a la desesperación que experimentan los melancólicos ante la incapacidad de adquirir la sabiduría o conocimientos definitivos²⁹.

Por otro lado, las frutas en las que se transforma la larga lengua, pueden identificarse sin lugar a dudas como el fruto de la higuera. Este árbol es considerado como símbolo de la sabiduría³⁰, siendo su fruto asimilado muchas veces como el del Árbol del Conocimiento, del cual probaron nuestros primeros padres, sustituyéndose en muchas representaciones la manzana por el higo.

El ángel que se halla a su derecha, y que parece acompañarlo, presenta una expresión de asombro, con los ojos muy abiertos y el rostro serio, que puede indicar una sintonía con la figura identificada anteriormente.

En el Este la figura, a pesar de ser muy parecida, presenta algunos rasgos distintivos. La frente, al igual que su compañero, presenta profundas arrugas, pero en vez de preocupación o desesperación, más bien indican, torpeza, indiferencia, o simplemente somnolencia. El tallo que sale de su boca no se transforma en frutos, sino que parece caer entre ondas. Creemos que puede tratarse de la Complejión Flemática por el Agua.

“Hombre grueso de cuerpo y blanco de color. Viste pieles de tejón porque así como este animal es perezoso y de carácter somnoliento, también lo es el flemático, ya que posee poca cantidad de espíritus vitales, y aún los que tiene se ven oprimidos por la mucha frialdad que en él predomina. De ahí que sea poco apto para los estudios, teniendo el ingenio obtuso y adormilado, inhábil para meditar sobre cuanto pudiera alzarlo por encima de las cosas viles y sus bajezas. Por ello se ciñe su cabeza con un paño negro, inclinándola además porque es perezoso, tardo y negligente, tanto en las operaciones intelectivas como en las corporales”³¹.

²⁸ RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid, Akal, 1987, Tomo I, pág. 204.

²⁹ HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza, pág. 103.

³⁰ REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, pág. 215.

³¹ RIPA, Cesare. *Iconología*. Op. cit., Tomo I, pág. 203.

Los ojos adormilados, a los que hacíamos mención, parecen hacer referencia, a un sueño intelectual, más que físico. Asimismo, las molduras que envuelven la figura, parecen más similares a las ondas acuáticas que a las hojas vegetales, como en el anterior.

El ángel situado a su lado muestra por su parte una expresión serena, carente casi por completo de emociones, mostrando la boca entreabierta, en un gesto un tanto de apatía e ineptitud.

El lado Sur lo ocupa otro rostro muy similar a los anteriores. Probablemente lo más característico y llamativo es que toda la figura está rodeada de lenguas que parecen ser de fuego. La expresión del rostro, cuya frente no presenta las marcadas arrugas vistas anteriormente, sino que es mucho más tersa, indicando una mayor juventud del individuo, no expresa sentimiento de bondad alguno, sino más bien una cierta adustez. Creemos que puede tratarse de la Complejión Colérica por el Fuego.

“Complejión colérica, por el fuego: Joven delgado, de tez amarillenta y muy fiera mirada. Va casi desnudo, y sostiene con la diestra desenvainada una espada, aparentando estar pronto para entrar en combate.

A uno de sus lados y por tierra, se verá un escudo, en medio del cual aparecerá pintada una gran llama de fuego, viéndose un feroz león al otro lado. (...) Y siendo el fuego y el acaloramiento causa de la ferocidad y de la cólera, se representa mediante la llama que en el escudo aparece. (...) se pone un león a su lado para simbolizar la fiereza y animosidad de su ánimo”³².

El tema del fuego, que envuelve la figura, se puede relacionar también con otra de las características de la Complejión Colérica, como es la Ira, siendo está relacionada por Horapolo:

“Si quieren representar “hombre en cólera que el fuego hace prudente”, pintan leones y antorchas. Pues ninguna otra cosa teme el león como las antorchas encendidas y por nada es sometido como por estas”³³.

Aunque el grado de esquematización es muy grande, creemos que, dentro del programa icónico de las cuatro complejiones, hay rasgos suficientes para su identificación con el elemento Fuego, y su temperamento correspondiente, el Colérico.

Por otro lado, el ángel situado a su derecha, muestra en su rostro una expresión que denota ira, o más bien una cólera contenida. (Fig. 6)

³² RIPA, Cesare. *Iconología*, op. cit., Tomo I, pág. 199.

³³ HORAPOLO, *Hieroglyphica*. Madrid, Akal, 1991, pág. 399.



Fig. 6. *Ángel*. Bóveda de la Escalera. Hospital de San Juan de Dios, El Puerto de Santa María, (Cádiz). 1734-1735. Fotografía del autor.

El último de los rostros, situado en el lado Oeste, presenta unas características claramente diferenciadoras. La boca, que carece de los agresivos dientes, presenta una expresión claramente alegre y risueña, con el entrecejo fruncido en una mueca cómica. La figura se halla rodeada, en vez de las ígneas lenguas de la figura anterior, por elementos vegetales que parecen estar agitados por una violenta brisa, semejantes a los que rodeaban la figura identificada como el elemento Tierra, y su complexión correspondiente, melancólica. Creemos que se puede identificar como la Complejión Sanguínea por el Aire:

“Joven alegre, risueño y coronado de flores. Se pinta el sanguíneo joven, alegre, sonriente y con corona de flores porque, según Hipócrates, en los que abunda la sangre proporcionada y templada, se generan los más puros y sutiles espíritus vitales, de donde nacen la risa y la alegría. Por ello son estos alegres y pacíficos, y muy amigos de músicas y cantos. El Chivo con su racimo de uvas, significa que el sanguíneo es muy dado a los placeres de Venus y Baco”³⁴.

Aunque la expresión del rostro, alegre y risueña, coincide con la descripción de Ripa, nótese que el cabello semeja elementos vegetales agitados por el viento, al igual que los elementos fitomorfos que la rodean.

³⁴ RIPA, Cesare. Op. cit., Tomo I, pág. 201.

Similar expresión risueña presenta la pequeña cabeza angelical situada a su derecha, que muestra una inusitada expresión de alegría y los rizados cabellos aparece alborotados por el viento.

Aunque estos rostros, junto con las cabezas de ángeles constituyen la base de la iconografía de la bóveda, creemos que no han de olvidarse otros elementos icónicos, cuyos simbolismo es determinante para la correcta interpretación del mensaje contenido en la ornamentación.

Un elemento fundamental, que se repite hasta en ocho ocasiones es el de la venera, en cuyo interior se pueden apreciar diferentes tipos de frutas. La venera o concha se encuentra asociada al agua y a los simbolismos propios de este medio, fecundidad, sexo y vida, siendo en la antigüedad atributo de Venus, de la cual proviene su nombre. La diosa, que nace del mar, es transportada hasta la orilla en una concha. El cristianismo, manteniendo el significado del agua, hace de ella el símbolo de la regeneración por el bautismo y la nueva vida del cristiano. Se mantiene de esta manera la venera como símbolo de vida, de la nueva vida, a la que se accede mediante el bautismo.

Hay que hacer notar el número de veces que se repite la venera. Ocupan, no sólo las esquinas de la caja que sostiene la bóveda, sino que también se representa en el centro de cada lado, sumando un total de ocho conchas o veneras.

El número ocho tiene un especial significado. Es la forma central entre el cuadrado (orden terrestre) y el círculo (orden de la eternidad), siendo por ello el símbolo de la regeneración³⁵, quedando asimilado en el cristianismo con las aguas bautismales.

Los frutos conforman la mayor parte de la decoración. Aunque es obvio que el papel ornamental juega un papel fundamental, consideramos que éste no es el único, sino que en ellos hay un profundo valor simbólico, formando parte integrante del programa icónico. Por medio de los frutos se simbolizan los deseos y posesiones terrestres³⁶.

El género humano, corrompida la inicial pureza de su constitución, debido al pecado original, está compuesto por los cuatro elementos: Agua, Aire, Fuego y Tierra. Antes de morder Adán la manzana, la naturaleza del hombre es perfectamente equilibrada, por lo cual era inmortal y sin pecado. Por la destrucción de aquel equilibrio primigenio, el ser humano queda sujeto a las enfermedades y la muerte, y el alma humana expuesta al pecado y a los vicios: la desesperación y la avaricia engendradas por la bilis negra, la soberbia y la ira por la bilis o cólera, la glotonería y la acidia por la flema, y la lujuria por la sangre³⁷. El ser humano, imperfecto, está sometido a

³⁵ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1979, pág. 330.

³⁶ *Ibidem*, pág. 208.

³⁷ PANOSFKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pág. 105.

las pasiones por causa de su propio pecado. Es esclavo de su constitución, y no puede luchar contra ella sin ayuda. Es por ello que para lograr la salvación, precisa de la ayuda de Dios. María es la intermediaria necesaria para que Cristo adquiriera naturaleza humana, y por medio de su sacrificio, muerte, y resurrección, lograr la salvación del género humano. Pero la venida de Cristo no garantiza que el peligro de condenación haya desaparecido. Satanás siempre está acechante para conseguir la condenación por medio del pecado, y la Iglesia es la que ha de ayudar a todos y cada uno de los cristianos a conseguir la salvación.

Para entender el programa icónico contenido en la bóveda hay que tener en cuenta varias cosas. En primer lugar el lugar donde nos encontramos. Un hospital destinado a la atención de hombres heridos o con enfermedades agudas. La enfermedad es una de las consecuencias inmediatas del pecado original, y al ser agudas, como las tratadas en este hospital, la inminencia de la muerte es algo más que una posibilidad. Para la enfermedad del cuerpo está el hospital, para remediarla en lo posible. Pero la otra vertiente del pecado original, es la imperfección causada por el desequilibrio entre los cuatro Elementos, que trae como consecuencia el pecado y la consiguiente condenación eterna. Por otro lado, hay que tener en cuenta el carácter ascensional de la escalera, que pretende simbolizar el momento final de la vida humana. Es en este sentido en el que hay que ver el simbolismo de los frutos que acompañan a los cuatro Temperamentos. En el momento del juicio, todos y cada uno llevan como equipaje el conjunto de las obras realizadas a lo largo de la vida.

La venera, que se repite en ocho ocasiones, es el atributo de la nueva Eva, de María, la Madre de Cristo. Indica el papel desempeñado por la Iglesia en la salvación de los pecadores. Un dato importante a tener en cuenta es el de la policromía de la bóveda. Aunque en la actualidad su color es casi por completo el blanco de la escayola, sin embargo hay restos de la policromía original, pudiéndose apreciar el color azul, símbolo de la esfera celeste.

Quedan por analizar otros elementos, que hasta ahora no les hemos prestado suficiente atención. Nos estamos refiriendo a los escudos que, situados en las pechinas, muestran, bajo yelmo y cimera, una de las partes del blasón nobiliario de la Casa de Arriaga y, en el punto central de los lados Norte y Sur, el citado escudo.

Hay que hacer notar que el donante que hace posible la construcción de las nuevas dependencias entre los años 1734 y 1735, entre las cuales se cuenta la escalera objeto de nuestro estudio, es Don Andrés de la Azuela, siendo Don Pedro de Arriaga tan sólo el albacea testamentario³⁸, o heredero fideicomiso, el cual gastará la cantidad de *“mas de tres mil pesos en*

³⁸ BARROS CANEDA, José Ramón. “La reforma dieciochesca”, op. cit., pág. 105.

*la ampliación de este hospital, añadiendo otro patio claustrado, una grande pieza de enfermería, fuente y una escalera de jaspe muy particular por su hechura*³⁹.

Lo lógico sería que, ya que Don Pedro de Arriaga es tan sólo el albacea testamentario, el administrador de la herencia, las armas que hubieran de figurar en la ornamentación, fueran las del difunto Don Andrés de Azuela, auténtico artífice y protector del hospital, y no las del administrador de la herencia. Sin embargo, es Don Pedro el que se atribuye el mérito de la obra, y es su apellido el que parece ser el benefactor, el que hace posible la salvación de los enfermos, mostrándose así en el programa icónico.

Los dos programas, el del claustro y el de la escalera se complementan perfectamente. En el primero, el del claustro, en torno al cual están situadas las estancias de los enfermos, se muestra el ejemplo que han de seguir, tomando como modelo a María, como Madre de Dios, y el resto de vírgenes, las cuales ofrecen su vida en sacrificio con tal de preservar la pureza que han jurado poner al servicio de Dios.

En el segundo programa, algo más tardío, aprovechando el carácter ascensional de la escalera, se muestran las consecuencias del pecado de nuestros primeros padres, tanto en el plano físico, enfermedades y muerte, como en el plano moral, imperfección y pecado, por lo cual es necesaria la intermediación de la Iglesia, de la Orden hospitalaria y sus benefactores, para poder lograr la salvación de las almas, siempre acechadas por Satanás, pendiente de las flaquezas humanas.

Somos conscientes de la dificultad que entraña la identificación de este último programa icónico, dado que aparentemente, la ornamentación ocupa un lugar fundamental, primando el sentido decorativo. Sin embargo, las diferentes expresiones, tanto de las figuras que hemos identificado como las Complexiones, como en los ángeles que las acompañan, pensamos que no son gratuitas, obedeciendo a una razón de ser dentro de un programa cuya iconografía está perfectamente definida.

Por otro lado, la representación de las cuatro Complexiones, consecuencia del pecado, y origen de la enfermedad y la muerte, son habituales en los hospitales, centros de dolor y muerte, tal como se puede ver en otro hospital, casi coetáneo del que estamos analizando. Nos referimos al Hospital de Mujeres de Cádiz, obra del Maestro Afanador, erigido entre los años 1736 y 1749, que posee un complejo programa iconográfico, realizado por el escultor Cayetano de Acosta entre los años 1738 y 1745⁴⁰.

³⁹ RUÍZ DE CORTAZAR, Anselmo José. *Puerto de Santa María Ilustrado*, op. cit., pág. 432.

⁴⁰ AGUAYO COBO, Antonio y BARROS CANEDA, José Ramón. "Arquitectura e imagen en el Hospital de Mujeres de Cádiz", en *I Congreso Internacional El Patrimonio Cultural y Natural como Motor de Desarrollo: Investigación e Innovación*, Jaén, 2011, pág. 1063-1084.

Ambos programas icónicos son de gran simplicidad. Lo fundamental es que el enfermo adquiera conciencia de su imperfección, el por qué de su enfermedad, haciendo que vuelva los ojos hacia los ejemplos ofrecidos por la Iglesia, a través, no sólo de la figura de María, sino de todas aquellas figuras que han ofrecido su vida para salvaguardar su fe y su virtud. Sólo siguiendo estos ejemplos, la Iglesia, a través de sus ministros, podrá ayudar a la salvación de sus almas.